



LA IDENTIDAD MIGRANTE EN LA NOVELA GRÁFICA *NOTAS AL PIE* DE NACHA VOLLENWEIDER

Migrant Identity in the Graphic Novel Notas al pie by Nacha Vollenweider

KAREN SABAN

UNIVERSITÄT HEIDELBERG (ALEMANIA)

KAREN.SABAN@ROSE.UNI-HEIDELBERG.DE

ORCID: 0009-0002-4120-4352

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1175>

vol. 32 | julio 2025 | 136-151

Recibido: 14/05/2025 | Aceptado: 28/02/2025 | Publicado: 30/07/2025

Resumen

En las últimas décadas, la historieta se ha reivindicado como medio autónomo por su valor testimonial y documental para abordar temáticas vinculadas a la memoria, la migración y el desarraigo. *Notas al pie* (2017), de Nacha Vollenweider, se inscribe en la historieta autobiográfico-ensayística, en tanto la autora explora su propia experiencia migratoria en un relato visual que hace explícita, por este medio, la vinculación narrativa de los ejes espacio y tiempo. Desde la semiótica, la fenomenología y el poshumanismo, se analiza cómo la novela gráfica construye una memoria de la migración en clave decolonial y de género. Elementos como el *flashback*, la iconografía del tren y ciertas metáforas visuales visibilizan a sujetos históricamente marginados otorgándoles espacio y representación en la narración.

Palabras clave

Identidad migrante, sujeto nómada, relato visual, “memoria larga”, Nacha Vollenweider

Abstract

Comics are reclaimed as an autonomous medium with testimonial and documentary value, addressing memory, migration, and uprooting. *Notas al pie* (2017) by Nacha Vollenweider falls



within autobiographical-essayistic comics, exploring her own migratory experience in a spatial and temporal narrative that is more evident because of the visual code. Drawing from semiotics, phenomenology, and posthumanism, the analysis examines how the graphic novel constructs a memory of migration through a decolonial and gendered lens. Some elements such as flashbacks, train iconography, and visual metaphors highlight historically marginalized subjects, granting them space and representation within the narrative.

Keywords

Migrant Identity, Nomadic Subject, Visual Narrative, “Long Memory”, Nacha Vollenweider

El giro documental del cómic y la metáfora gráfica del recuerdo

Desde que en las décadas del sesenta y setenta el cómic se consolidó como el noveno arte —un medio capaz de generar conocimiento a través de la crítica social, la reflexión política y la experimentación estética—, ha tenido un notable desarrollo. En los años noventa, se produciría un giro autobiográfico y testimonial, que, a partir del 2000, daría paso a una creciente exploración de temas como la migración, el exilio y el desarraigo.¹ *Notas al pie*, de Nacha Vollenweider, es una de estas “viñetas serias”² que reivindica el vínculo entre la creación ficcional y la memoria, y narra la experiencia migrante de la autora, llegada a Hamburgo en 2013 con una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico).

En este artículo, analizo, mediante herramientas críticas de la semiótica del cómic y teorías de la subjetividad provenientes de la fenomenología y el poshumanismo, cómo la novela gráfica construye una identidad migrante y una memoria de la migración pasada y presente —de Europa a América Latina y viceversa—, desde una perspectiva decolonial y de género. La obra se vale de diversos recursos narrativos (la centralidad de la mirada, el montaje con *flashback*, la iconografía del tren y el uso de ciertas metáforas y sinécdoques visuales) para visibilizar a aquellos sujetos históricamente relegados a meras “notas al pie” de la historia, devolviéndoles, en el marco del relato, un lugar de representación sociohistórica y simbólica. El contraste entre blanco y negro traduce en imagen los temas del olvido y la memoria, el dolor y la resistencia, la indiferencia y la solidaridad; y revela las tramas que unen las estructuras de discriminación y los mecanismos de dominación tanto del pasado como del presente. De tal modo, la novela sugiere que la identidad migrante se construye a partir del entrelazamiento con otras historias de opresión o migración, generando formas alternativas de afiliación y agencia. En este sentido, la memoria histórica se revela como una herramienta capaz de subvertir los dispositivos de exclusión y ofrecer nuevas perspectivas para enfrentar momentos de crisis.

Notas al pie es, ante todo, un cómic autobiográfico. Tanto verbal como icónicamente, la narración se desarrolla desde el punto de vista subjetivo de la protagonista, un *alter ego* de la autora, quien relata su experiencia personal como migrante. Pero el relato tiene dos niveles narrativos: un relato marco nos muestra a la narradora en un viaje en tren por la ciudad de Hamburgo, mientras que dentro de esa línea argumental hay seis relatos enmarcados que, a modo de recuerdos o reflexiones, la asaltan durante ese viaje y la llevan al pasado, adonde irá en busca de señas que la ayuden a ordenar y comprender su presente en un entorno hostil. Se trata de “notas mentales” que, aunque no están gráficamente a pie de página, sino incluidas en el texto principal como focos o puntos de fuga, conforman a nivel visual la puesta en página del cómic. De esta forma, además de autobiográfica, la novela es ensayística por su estructura y el título, el cual remite al mundo de la escritura académica. A diferencia del paratexto propio de los trabajos

¹ Entre las novelas gráficas sobresalientes de este giro autobiográfico o documental, están las que abordan temas de memoria histórica como el Holocausto —*Maus* (terminada en 1991) de Art Spiegelman—, la guerra civil española —*Los zurcos del azar* (2013) de Paco Roca o *El arte de volar* (2009) de Altarriba y Kim— o la dictadura pinochetista —*¡Maldito Allende!* (2017) de Jorge González y Oliver Bras—. A partir de la década del 2000, también empezaron a ser temas usuales del cómic la migración, el exilio y el desarraigo. Entre las ya clásicas figuran *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi, sobre las vivencias de la autora en el Irán previo y posterior a la revolución, o *Emigrantes* (2006) del artista australiano Shaun Tan. Entre los cómics en castellano, sin pretensiones de fabricar una lista exhaustiva, están aquellos que abordan el exilio de trabajadores a España o de españoles a Alemania durante la posguerra como *El buen padre* (2020) de Nadia Hafid, *El ala rota* (2016) de Antonio Altarriba y Kim, *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963* (2018) también de Kim, o *El último yeyé* (2014) de Fernando González Viñas y José Lázaro. También los hay que tratan la migración española a América Latina a fines del siglo XIX y del siglo XX como *Ardalén* (2012) de Miguelanxo Prado o *Mexique, el nombre del barco* (2017) de María José Ferrada; y los que, en cambio, ilustran la migración más actual debido a la crisis de refugiados en todo el mundo: *Asylum* (2017) y *Transparentes. Historias del exilio colombiano* (2020), ambos de Javier de Isusi; *La grieta* (2016) de Guillermo Abril y Carlos Spottorno; *El cielo en la cabeza* (2023) de Antonio Altarriba, Sergio García y Lola Moral; o *El invasor* (2024) de Alex Orbe y José A. Pérez Ledo.

² Fue el título del Congreso Internacional sobre Historietas y Humor Gráfico que se celebró en Buenos Aires en tres instancias diferentes (2010, 2012 y 2014) bajo la tutela de Laura Vázquez.

expositivo-argumentativos, las “notas al pie” aquí no construyen un sistema de referencias que acompañan la lectura, explican o precisan la información. Más bien, son metáforas del recuerdo, “estaciones” en el viaje y paréntesis reflexivos, que dan estructura al relato y funcionan a modo de andamiaje para la construcción de la identidad de la narradora, a la vez que hacen visible y patente, a través del uso de las imágenes, el tema acuciante de la migración colectiva.³

En esta novela, la construcción de la identidad migrante, como el viaje, *leit motiv* del relato, no es lineal ni unívoca. Aun cuando el movimiento rectilíneo de una vía de tren lo haga suponer a primera vista, la subjetividad, como una red, puede tomar distintos derroteros y solo está aparentemente prefijada en el espacio y en el tiempo. La experiencia de la migración es, antes bien, sinuosa y está llena de contratiempos y de verdades insospechadas. Nacha va a construir su subjetividad migrante a partir del viaje, también metafóricamente hablando, como ejercicio de la memoria; una memoria que no es, para citar a Ricoeur, “el simple recuerdo [que] sobreviene a la manera de una afección”, sino una “rememoración [que] consiste en una búsqueda activa” (Ricoeur, 2008: 36). El viaje que realiza Nacha, entonces, es doblemente conflictivo, porque como sujeto migrante está afuera y adentro del país de acogida y porque su trabajo de memoria resulta de la pugna o tensión con la fuerza del olvido y con el paso del tiempo.

Paul Ricoeur había indicado que, como el tiempo es el principio estructurador de toda existencia, el sujeto alcanzará su punto culminante en la narración. Que narración y tiempo tengan estructuras afines implica que la literatura no tiene lugar dentro de un espacio de tiempo incuestionable, a menudo representado como una concatenación lineal de momentos, sino que es temporal ella misma y, como tal, puede recrear el tiempo sirviéndose de la narración (Ricoeur, 1980: 157). *Notas al pie* interviene en la materia del tiempo reorganizando la experiencia de la migración por medio de un relato dispuesto en imágenes. De tal modo, la palabra, vuelta espacio en cada una de las secuencias gráficas, contribuye a demorar vivencias que, de lo contrario, se desarrollarían a toda velocidad y pasarían inadvertidas. En esas pausas del viaje, “notas al pie” que anuncia el título de la novela, la narradora indaga en la construcción de la subjetividad migrante, a medida que va trazando líneas entre el presente de su migración y otras experiencias de subordinación y discriminación a lo largo de la historia. Las notas en la novela no tienen un lugar accesorio, sino que guardan con el relato marco de su migración una relación estrecha, que le permiten amplificar, comentar y transformar la experiencia. A lo largo de la novela, dichas notas van cobrando cada vez más espacio e importancia hasta convertirse en las protagonistas absolutas del relato, que se irá alejando de la autobiografía para alojar a múltiples personajes que habitarán esas “notas al pie”, metáforas gráficas del recuerdo. Se trata de los migrantes y los refugiados, pero también de los sujetos minorizados y precarizados, de los sintecho, de los desaparecidos, de los indígenas: sujetos derrotados, marginados u olvidados por la historia que piden ser relatados, ser vistos, para entrar en el campo visual del lector y en el cuerpo principal de la historia con mayúsculas.

En el cómic, cada recuerdo que sobreviene está motivado por la situación presente de la protagonista y por las relaciones que ella establece en el contexto de su migración. Rosi Braidotti habla de “figuraciones” o “ficciones políticas” como categorías incluso más “eficaces que los sistemas políticos” para abordar la subjetividad. Según su teoría, una figuración sería “un mapa cognitivo políticamente informado que interpreta el presente en función de la propia situación incardinada” (2004: 213-214). De este modo, el sujeto excede cualquier esencialismo y escapa a las categorías que buscan fijarlo biológica o sociopolíticamente. Una de estas figuraciones es la del “sujeto nómade” quien, con sus desplazamientos, conexiones y transformaciones físicas, intelectuales y afectivas, se constituye en “un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias [...], variables yuxtapuestas tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, la conciencia política, etc.” (2004: 214). La narradora de *Notas al pie*, como el sujeto nómade de Braidotti,

³ En relación con esta mezcla genérica entre el relato intimista y la reescritura histórica, Marie Loringuer-Hervé propone que se trata de un relato “extrabiográfico” (2022: 2-19).

se configura en esa interseccionalidad: es mujer, académica, de clase media, migrante, blanca, descendiente de europeos, familiar de desaparecidos, argentina, lesbiana y desde esa realidad diversa podrá dar lugar a múltiples relatos y sujetos, que aparecen e intervienen en su presente y coadyuvan a la construcción de su identidad intelectual, emocional, existencial y política; una identidad que se construye en la narración y a medida que atraviesa límites geográficos, culturales e históricos. La novela “figura” de este modo, para usar el término de Braidotti antes introducido, un “mapa cognitivo” de la crisis migratoria del presente y muestra que el desplazamiento es una forma de conocimiento. El nomadismo no solo se refiere al movimiento físico de un cuerpo en el espacio, sino que es una metáfora para el pensamiento crítico. Gracias al deambular migrante por la ciudad, el nomadismo adquiere una dimensión simbólica. Así, la narradora advertirá que la crisis migratoria actual tiene sus raíces en el pasado colonial de los Estados europeos y tiene paralelismos con opresiones vividas durante otros sistemas autoritarios de la historia.

Uno de los derroteros que conforman dicho mapa cognitivo de la migración parte de la fragilidad y el desarraigo que constituyen su presente migrante en Alemania y la llevará a la última dictadura argentina. En otro itinerario del recuerdo, la discriminación y la violencia que observa a su alrededor en la Europa previa a la crisis de refugiados del 2015 la conducen al pasado de la emigración europea en Argentina a fines del siglo XIX, y aún más atrás, al pasado de la colonización de América. En ese último viaje, la memoria establecerá conexiones entre el presente de los migrantes y el genocidio de los pueblos originarios. Vollenweider muestra de este modo que todos estos sujetos ocuparon ya alguna vez ese lugar degradado que ahora tiene el sujeto migrante. El nomadismo de la narradora, entendido como una “forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad” articula una “conciencia periférica” que “no permite olvidar la injusticia y la pobreza simbólicas, pues su memoria se activa contra la corriente [...] y se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados” (Braidotti, 2004: 216). La protagonista de *Notas al pie* desarrolla esa conciencia periférica, nómade, a través de una perspectiva atenta a los márgenes, que reconoce estructuras similares entre la crisis del presente y las injusticias comparables del pasado. En tal medida, de cada uno de estos recuerdos que hacen saltar el *continuum* del viaje acostumbrado, Nacha volverá al presente con la mirada transformada.

El relato visual y la mirada como arma

Sobre la preminencia de la mirada en la historieta, Luis Gasca y Román Gubern escriben: “Basados en la imagen icónica, los dibujos de los cómics implican decisivamente al sentido de la visión [...] porque las imágenes impresas representan un campo óptico desde un determinado [...] emplazamiento físico” (1991: 672). En esta novela la centralidad de la mirada nos indica que el tema es la representación de uno y del otro, así como la apropiación simbólica del mundo. Los formalistas habían notado que “el arte era pensamiento por imágenes” (Shklovski, 1978: 55), que “la finalidad del arte era dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” y que eso se conseguía mediante la “singularización”, el oscurecimiento de la forma y la prolongación de la precepción (1978: 60). La novela de Vollenweider experimenta con esta forma desautomatizada del mirar. En las primeras páginas, vemos a la protagonista abordar un tren, pero también vemos su mirada detenerse en los paisajes detrás de la ventanilla o en los pasajeros, extranjeros como ella. El cómic no es solo el relato de un viaje, sino también el de la detención de la mirada. Mientras el tren prosigue su marcha, la narradora recorta instantáneas como si sacara fotos, detiene con su mirada la velocidad de los acontecimientos para enfocar un fragmento, que nos muestra con el fin de que nosotros lectores hagamos un alto también y miremos con nuevos ojos.

El cómic, con su lenguaje mixto de imagen-palabra, tiene la facultad de transformar las perspectivas. La palabra se vuelve imagen y la imagen se completa con la palabra, y ambas emulan el movimiento de la memoria. A veces las viñetas son mudas; la narración se realiza exclusivamente con elementos gráficos e

icónicos y la palabra retrocede. Otras veces ambos códigos se traban en diferentes y complejas relaciones de superposición, complementariedad o exclusión (Saban, 2017: 230). En esta novela, por ejemplo, solo el dibujo del tren introduce ya la poderosa iconografía simbólica asociada a la migración o la huida, sin auxilio de la palabra. El tren se desplaza, y la mirada, punto de vista privilegiado de la narración dibujada, convoca al lector en su lectura. Coinciden entonces los movimientos espacial y temporal de ambos gestos: la mirada y la memoria. A medida que el relato avanza, la mirada de la protagonista se hará cada vez más escudriñadora y reflexiva. Por eso, no es casual que en este cómic prime la imagen por sobre el texto, mucho más breve en su extensión. Román Gubern había llamado la atención acerca de esta característica del cómic: “en relación con la realidad a la que reemplaza y representa, [tiene] mayor concreción que el signo verbal” porque puede ofrecer “la imagen de un ser o de un objeto designado [...] como presencia óptica y, por lo general, informativamente más completa” (1974: 56). El cuadro se impone y, con él, la mirada. Lejos de la forma de ver objetivadora de los conquistadores y de los proyectos civilizatorios de antaño, pero también lejos de las miradas ingenuas de los turistas de hoy, la de la narradora es una mirada atenta que selecciona, orienta, simboliza y construye una serie de continuidades ideológicas entre las representaciones del sujeto a través de un nuevo hábito de la mirada. Son ojos dispuestos a ver y a asociar, que nos invitan a observar con ella los prejuicios, la ignorancia, el racismo; en suma, las huellas de la historia en la fisonomía de la ciudad. Como si se tratara de una *flâneuse* moderna, la narradora encuentra en la mirada y en la marcha las armas para interpretar lo que la rodea y construir su identidad migrante a partir de la identificación de tramas y parentescos con otros sujetos “humillados y vencidos” de la historia.

La comparación de las cubiertas de las ediciones castellana y alemana, si bien enfocan la misma escena,⁴ nos muestran distintos aspectos de la mirada nómade. En la primera versión, el plano es general y la toma está en picada. Nacha está sentada, con la mirada vuelta hacia la ventanilla. En la segunda, en cambio, la perspectiva es externa y el encuadre está situado en el espacio en *off* de la escena. Aquí, los ojos de la protagonista, vueltos hacia una ventanilla ausente de la imagen, nos miran. Como lectores podemos imaginar que se está viendo a sí misma reflejada en el cristal, de modo que, mientras conoce esas tierras ajenas, intenta reconocerse a sí misma como en un espejo. Al mismo tiempo, los lectores, que ocupamos ese lugar exterior a la escena, somos aludidos por su mirada. La joven mira el mundo, se mira a sí misma, pero también nos observa mirándola.

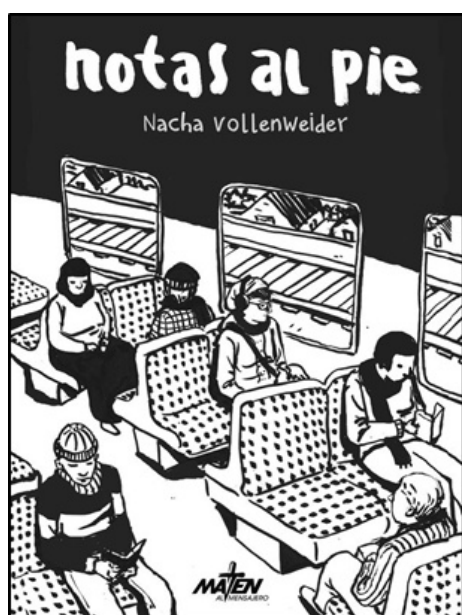


Imagen 1 - Cubierta de la edición castellana (2017)



Imagen 2 - Cubierta de la edición alemana (2017)

⁴ El libro gana un premio en 2015 y se publica casi paralelamente a ambos lados del océano: en la editorial Avant-Verlag en alemán, con el título *Fußnoten*; y en la editorial Maten al Mensajero de Córdoba, en castellano.

La mirada nómade consiste en ese juego de miradas: es un modo de mirar curioso y asombrado que activa la conciencia y permite ordenar e interpretar lo nuevo de acuerdo con parámetros conocidos y memorables. *Notas al pie* llama la atención acerca de la siguiente posibilidad: la experiencia de migración puede ser un punto de vista privilegiado para la comprensión del mundo, de uno mismo y del otro, del presente y del pasado. En el fondo de la escena hay otras dos mujeres. Por sus atuendos, probablemente migrantes. Igual que la protagonista, miran hacia afuera y los lectores nos preguntamos: ¿También ellas se verán a sí mismas reflejadas? ¿Recordarán sus vidas anteriores, lejos de ese lugar? ¿Quién las sostendrá a ellas con su mirada? Entre los años de producción y publicación de esta novela gráfica, el continente europeo atravesaba una crisis migratoria en la que muchos “miraban para otro lado”. Las cosas no han cambiado demasiado. Este cómic nos sigue convocando a leer y sobre todo a mirar.⁵

Un viaje en tren, vías, estaciones. Pocas imágenes relatan con mayor poder simbólico la migración, la diáspora, el éxodo o el exilio. Para Fernando Reati, los íconos visuales son “objetos o lugares que desatan en el individuo memorias recurrentes del terror colectivo” (2009: 385). El tren en la novela de Vollenweider también es un ícono visual que permite hilvanar distintas estaciones de la memoria histórica de la migración. Está presente en una gran cantidad de viñetas, pero sobre todo forma parte de la puesta en página de esta historieta, ya que todo lo que leemos es lo que la protagonista piensa, recuerda o imagina mientras mira a través de las ventanillas. Sabemos que en un cómic cada viñeta es la unidad mínima de su sintaxis, una representación léxico-iconográfica de espacio y tiempo significativos. Es importante entonces analizar su tamaño, formato, escala, punto de vista y plano para poder interpretarlo. Aquí la viñeta dominante tiene el formato de las ventanillas del tren, tal como están dispuestas en un vagón, una a cada lado. El libro que tenemos en las manos es ya el vehículo en el que viajamos con la lectura, y cada viñeta, una ventana que se abre al mundo. A veces una postal, otras una escena en movimiento, por momentos solo un detalle: cada imagen es un motivo para que la memoria se ponga en movimiento.

La diégesis narrativa avanza a través del montaje de viñetas, que puede ser de varios tipos: saltos temporales, cambios de perspectiva, acción, tiempo y espacio, hiatos, elipsis. En este cómic, uno de los recursos principales tiene que ver con las modificaciones espaciales y temporales para transportar al lector al pasado con las “notas al pie” del recuerdo. Dichos *flashbacks* funcionan como imágenes traumáticas que insisten y vuelven al presente, ya que, en la conciencia de Nacha, los acontecimientos históricos regresan como si su repetición fuera inalterable. En la teoría de Cathy Caruth, el trauma tenía la forma de una imagen que no puede reducirse al hecho catastrófico real histórico, sino que es secuencial y acumulativo: “the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event” (1995: 4-5). El cómic de Vollenweider muestra el carácter traumático de la historia en la memoria colectiva y es un intento de reelaborarla a partir de la acción de la mirada.⁶

⁵ En los últimos años, han aparecido múltiples estudios sobre el cómic como medio privilegiado para representar la experiencia migrante. Entre ellos se destaca el volumen *Comics and Migration Representation and Other Practices* (2023), editado por Kauranen, Löytty, Nikkilä y Vuorinne. En la introducción, Vuorinne and Kauranen, además de elaborar un estado de la cuestión profuso y bien documentado bibliográficamente, ponen su atención en dos cuestiones centrales. Por un lado, el cómic —haciendo uso de paradigmas narrativos que van desde la escritura del yo hasta la crónica o la ficción— podría presentar diversas realidades migrantes de un modo alternativo a la anónima o sensacionalista de los medios de comunicación, en cuanto hace hincapié en las experiencias, emociones o construcciones identitarias de los migrantes desde su propia perspectiva. Por otro lado, la representación de la migración en el cómic es a menudo inseparable de otras prácticas sociales y políticas, de modo que el género resulta en una herramienta más del activismo, del lenguaje de agencia de los derechos humanos y de la pedagogía. Un ejemplo de esto es el uso que hacen del cómic diversas ONGs para sensibilizar, instruir o apoyar jurídicamente, mediante la organización de talleres de escritura creativa, o el que le dan distintos proyectos educativos para promover la alfabetización múltiple y el pensamiento crítico sobre la migración (Kauranen y Vuorinne 2023: 1-41).

⁶ El volumen *Documenting trauma in comics*, editado por Davies y Rifkind (2020) reúne trabajos que exploran, partiendo de diferentes definiciones del trauma, las formas a través de las cuales el cómic ha buscado representar y elaborar, gracias a su

En lo que sigue, propongo un itinerario posible de lectura en este viaje al pasado al que nos invita el cómic, desandando la continuidad de los hechos históricos para detenerme en tres momentos clave que sobrevienen en el presente migrante de esta narradora y nos ofrecen una visión particular de la migración actual en Europa.

El tren del recuerdo: entre el pasado reciente de la dictadura y la migración actual

En Hamburgo, la narradora percibe sintonías con su lugar de origen, y esas afinidades están guiadas por la cadencia familiar del tango que escucha en Radio Nacional de Córdoba. La música transforma su entorno, haciéndolo más cercano, y le permite reconocer en lo ajeno gestos, cuerpos y emociones que la remiten a su hogar. Así, una mujer del este de Europa que toca un acordeón en el andén o la niebla sobre el horizonte cruzado por las vías le traen a la memoria toda la iconografía del arrabal porteño. Al ver el letrero “Altona”, recuerda una parada del tren en Argentina, que dejó de circular el mismo año en que su tío Ignacio, de quien heredó el nombre, fue desaparecido por la dictadura. Parece que la ausencia del hogar y de los lazos familiares en Alemania activaran el recuerdo de otras ausencias. Nacha, seudónimo de Ignacia, tiene ya desde su marca más básica de identidad la misión del recuerdo.



Imagen 3 – Recuerdos del arrabal porteño (2017)

A diferencia de las imágenes que remiten al archivo gráfico histórico, como los croquis de Videla, la dictadura está narrada desde una perspectiva íntima y emotiva. Las viñetas presentan la casa de la abuela de Nacha, de la cual se llevaron a su tío, en planos amplios y generales. Son cuartos sin personas, aunque llenos de objetos del recuerdo, nombrados como en un álbum. De este modo, el archivo público y oficial de la dictadura contrasta con este otro, pequeño y familiar, que funciona como contra-archivo privado, con lo cual se devela la perversidad del primero.

multimodalidad lingüística y estructuras no lineales de narración, experiencias traumáticas tanto individuales como colectivas, problematizando a su vez los modos sociales y culturales de la representación en sí.



Imagen 4 – Videla (2017)



Imagen 5 – Archivo privado (2017)

Hay otros dos recursos gráficos que reconstruyen la memoria de este período aciago de la historia argentina. Por ejemplo, una viñeta enfoca en primer plano la campera que su tío se dejó colgada en la pared al ser secuestrado. Se trata de su última pertenencia y funciona en la novela gráfica como sinécdoque icónica, ya que está en lugar del tío ausente. A modo de un *pars pro toto*, esta será también la prenda que vestirá la abuela de Nacha para ir a denunciar la desaparición de su hijo en la Plaza de Mayo, junto con las otras Madres. En otra viñeta se evoca ese pasado reciente, que aún acosa el presente de los argentinos, con tinta china negra. Aquí la imagen funciona como metonimia gráfica: la sombra de la dictadura avanza sobre la casa (en la cual el lector descubre desplazada la Argentina toda) hasta hundirla en la más absoluta negrura. La perspectiva en estas viñetas es interior, es decir que la mirada del lector, como la de quien huye y se esconde, está agazapada y queda a solas. El haz de luz que entra en la casa se hace cada vez más tenue y nos va dejando a oscuras; sin embargo, la narración reabre una hendidura para rescatarnos del dolor y del olvido.



Imagen 6 – Madres de Plaza de Mayo (2017)



Imagen 7 – Habitación oscura (2017)

Con gran poder de síntesis, Vollenweider narra los penosos años de la dictadura y de la postdictadura en viñetas elípticas, basadas en iconografías reconocibles que, en forma sucinta, dicen más que mil palabras: la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, la desaparición de algunas de ellas, el regreso de la democracia, el golpe carapintada, las leyes de impunidad que le siguieron, los indultos menemistas, hasta el nuevo camino abierto por Néstor Kirchner para la justicia, cifrado en la imagen ya mítica del presidente cuando manda a bajar el cuadro de Videla de la ESMA. Son treinta años de historia narrados como en cámara rápida. La elipsis es un recurso narrativo potente, ya que omite

información para que el lector tenga que restituir los vacíos y adoptar una actitud más activa y crítica en la lectura. Esto es especialmente cierto en el caso del recurso elíptico asociado a la imagen, ya que la imagen tiene la propiedad de crear la ilusión de referencialidad completa. En cambio, lo apenas sugerido, los saltos narrativos o las selecciones deliberadas, apelan a la imaginación del lector. La semiótica del cómic llamó a este recurso “viñetas fantasmas o virtuales” (Peeters, 2003: 38), un recurso que, como aquí, vuelve presente en la narración a los desaparecidos. Se trata de imágenes que, ausentes en la historieta, se crean como huella mental en la imaginación. Los contrastes y las complementariedades entre viñetas apelan entonces al lector, quien debe, en cada caso, salvar los hiatos y recrear una continuidad narrativa.

En otra escena, Nacha observa el tapizado de los asientos del tren y cree ver la cuadrícula de Buenos Aires, comparándola también con la planificación de ciudades alemanas como Hamburgo, un histórico centro de migración internacional. Mediante la técnica del fundido de viñetas, su reflexión la trae de nuevo al presente y su mirada se posa en los rostros de las distintas personas que habitan el espacio del tren. Nacha expresa en este momento una de las frases más elocuentes de la novela gráfica, por lo demás tan lacónica: “Me encanta viajar en tren. Me siento como en la torre de Babel” (Vollenweider, 2017). Entonces el viaje llega a su fin, y Nacha, acompañada por su pareja, se bajan. En el andén hay policías, las mujeres ven que han detenido a un hombre de piel oscura. La siguiente viñeta muestra un cartel pegado en una columna que desmiente la expresión verbal de regocijo por vivir rodeada de lenguas y culturas distintas. El letrero advierte de la razia para capturar inmigrantes ilegales. Como toda la narración está construida a partir de la mirada de Nacha, el hecho de que veamos lo que dice la pegatina significa que Nacha la ha visto. Su mirada se ha detenido para leerlo. Como tal, puede no solo ver el cartel, sino también preguntarse con empatía: “¿Y a mí como me reconocerían de ser ilegal?” (s/p). La pregunta remite a lo inadmisible de que la identidad de un inmigrante pueda ser reducida a su fisonomía, etnia o ropa. Nacha sabe que también ella sería ilegal de no estar casada. Sin embargo, su situación como inmigrante estudiante becada (privilegio que no es solo legal, sino económico, social y cultural también) no deja de otorgarle la sensibilidad suficiente como para proyectarse en el otro y adoptar su perspectiva.

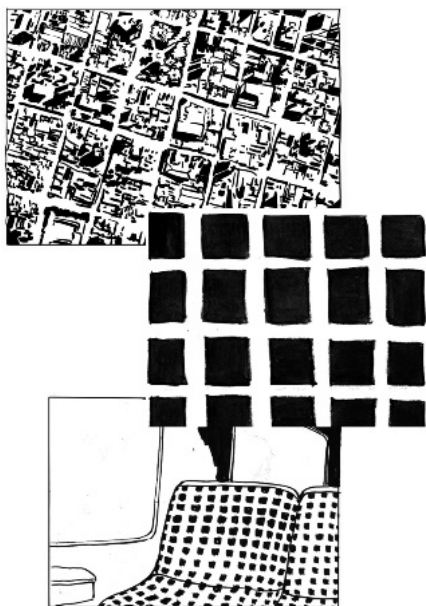


Imagen 8 – La cuadrícula de la ciudad (2017)

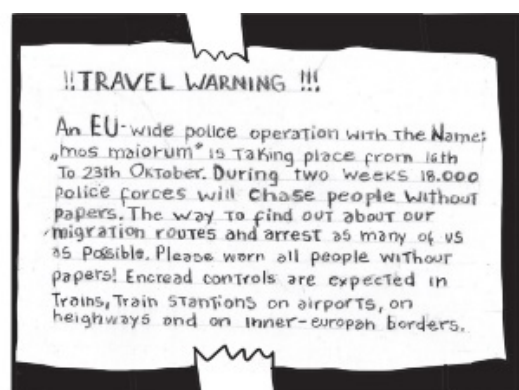


Imagen 9 – Anuncio de razia (2017)

La “memoria larga” de los pueblos originarios o cuando los migrantes eran los europeos

En otras “notas al pie”, la perspectiva nómada no es solo migrante, sino también de género. Se trata de dos *flashbacks* de tono más personal, pero no por eso menos político, en los que Nacha y Chini hablan de casamiento, para que Nacha consiga los papeles de residencia. Ante el miedo que expresa su pareja de que el matrimonio las ligue a modelos burgueses heteronormativos basados en la división de roles, la protagonista responde con imágenes surrealistas llenas de humor, muy diferentes a las que pueblan la novela gráfica en su conjunto. En el registro civil, adonde han ido a cumplir con un mero trámite, la narradora fantasea con invitados inexistentes, transformados por la imaginación de la dibujante en figuras travestidas o disfrazadas, cómicas o monstruosas, tan *queers* como ellas: una ardilla, una gallina, híbridos de persona y elefante o de persona y conejo. Como si de verdaderos familiares se tratara, estas figuras actúan como testigos directos del matrimonio.



Imagen 10 – Matrimonio (2017)

Se genera de tal modo una genealogía muy particular, ya que al menos una de esas figuras nos recuerda la cosmogonía del pueblo originario de los Selknames, cuestión a la que la misma Nacha Vollenweider aludió como inspiración.⁷ Lo mismo que la deidad del Hain, con pintura y máscara de tonos contrastantes, dos cuernos largos y gruesos y un rostro completamente negro, este personaje mudo es por momentos la narradora misma o su acompañante, como un espíritu protector. Así, la mitología de un pueblo originario olvidado se recuerda en un presente que las encuentra también a ella y a su pareja solas y apartadas, aunque aquí sea de las matrices normativas de la familia heteropatriarcal. Pareciera activarse entonces la “memoria larga” y ancestral de la que hablaba Rivera Cusicanqui, una que es “más profunda” y está en antagonismo con una “más superficial, menos densa, la memoria corta del presente inmediato” (2018: 130).

Recurriendo al recuerdo de las comunidades derrotadas por la Conquista y trayéndolas al presente en forma reflexiva y material, el pasado vuelve para dar paso a una emancipación nueva porque la lucha continúa por otros medios. En efecto, al salir del juzgado, una pareja heterosexual, acompañada por una comitiva de invitados reales, y no fantasiosos, las mira de reojo. La perspectiva nómada aquí no es solo migrante, sino que está subrayada también por su identidad lesbiana y disidente de matrices de género ortodoxas; y, además, por una identidad que busca parentescos en la historia perdida de un pueblo originario de América del Sur. Así pues, Nacha dará lugar a una

⁷ Mención realizada durante un *workshop* de escritura de cómic que la autora ofreció en la Universidad de Heidelberg titulado “Memoria en movimiento. Literatura gráfica y migración” (12/05/2022).

memoria de largo alcance que le permite enlazar con los otros olvidados, discriminados o incomprendidos por los sistemas políticos del pasado.

Más tarde, en la estación de trenes, vemos a las mujeres de espaldas, con la mirada vuelta hacia las publicidades en la pared del andén. Los carteles no podrían ser más contrarios. *Brot für die Welt*, “pan para el mundo”, es una organización de ayuda de las iglesias protestantes para la cooperación mundial al desarrollo. La imagen reproduce un plato casi vacío y el lema reza: “menos es nada”. Al lado, una conocida marca alemana de chocolate hace gala del lujo superfluo del azúcar. El mensaje escrito, “la libertad total”, se lee como ironía si lo pensamos junto a la otra imagen. En la misma escena entra un grupo de migrantes cargando unas pocas pertenencias. Nacha y su mujer no pueden verlos, porque ambas están de espaldas; sin embargo, en simultáneo, casi como si pudieran percibirlos con otros ojos y no quisieran “darles la espalda”, Chini cuenta que ha escuchado acerca del pedido de ayuda para albergar a refugiados y que piensa ofrecer una habitación de su casa. Entonces sucede algo inesperado. En lugar de quedarse en el andén y seguir en la actitud acostumbrada de espera, cambian de rumbo y suben las escaleras de la estación para ofrecer su ayuda. Vuelven a atravesar los pasillos de columnas de hierro, donde hay masas de gente y caos. El primer hombre con quien hablan no regresa. Para otros hubiera sido razón suficiente para abortar la operación. Pero insisten, y, finalmente, se llevan a una pareja de refugiados a casa.



Imagen 11 – Brot für die Welt (2017)



Imagen 12 – Refugiados (2017)

En el trayecto de regreso, piensan cada una en sus antepasados europeos, que también alguna vez fueron refugiados y huyeron de guerras y hambrunas, lo cual dará pie a un nuevo viaje en el tiempo. Nacha relata entonces la historia de su tatarabuelo suizo, quien fundó a mediados del siglo XIX en la provincia de Santa Fe una colonia agrícola para inmigrantes europeos. La leyenda familiar cuenta que no soportó ver la matanza de los indígenas, y pasado un tiempo, se volvió a Europa. Mientras Nacha está en Europa, va en busca de parientes lejanos que a su vez le relaten lo que saben de la historia familiar. Este capítulo la lleva de la migración de hoy a la memoria de la emigración de antaño, cuando los europeos eran migrantes ellos mismos. La historia es contada igual que ocurriría con la dictadura, en forma sucinta, a partir de breves letreros e íconos simbólicos que remiten a capítulos conocidos de la historia mediante un montaje elíptico y sintético: un barco y un documento de identidad recuerdan que los inmigrantes europeos escapaban de la hambruna y la falta de trabajo; una escopeta Vetterli, arma de fuego de antaño, es suficiente para relatar el genocidio que el ejército argentino hizo de los pueblos originarios en las guerras de frontera de los años setenta y ochenta del siglo XIX; una hoja de la primera Constitución argentina junto al tintero, cuyo contenido podría también ser sangre, y una choza indígena

vacía, debajo de cuya viñeta aparece la foto de una familia de colonos que ocupan su lugar, documentan que la creación del Estado nación no se hizo sin violencia.

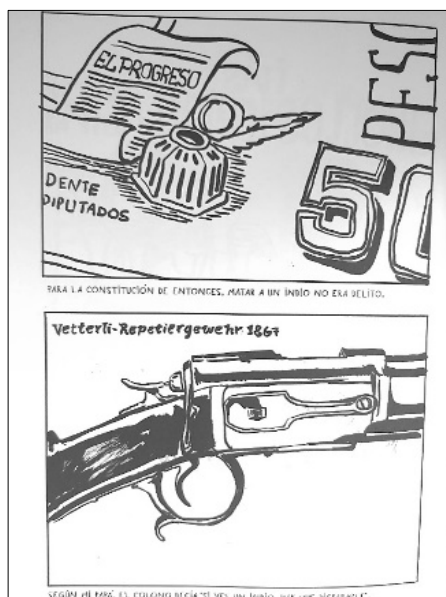


Imagen 13 – Sinécdoques gráficas (2017)

Pero de todos estos íconos simbólicos, el más sugerente es la cadena que ilustra el libro en el que Nacha encuentra el nombre de su tatarabuelo y que la llevará a una búsqueda de los orígenes migrantes de su familia. La imagen se extiende con la técnica del *raccord* o solapamiento que crea continuidad entre dos o más viñetas consecutivas e imita el movimiento panorámico de la cámara en el cine. Mediante esta técnica, la narración logra enlazar dos viñetas; símbolo opuesto al de la valla que excluye hoy a los migrantes. De esta forma, Nacha consigue unir su situación migrante actual con la de sus antepasados y, a la vez, la memoria colectiva de la inmigración en Argentina con el presente migrante en Europa.

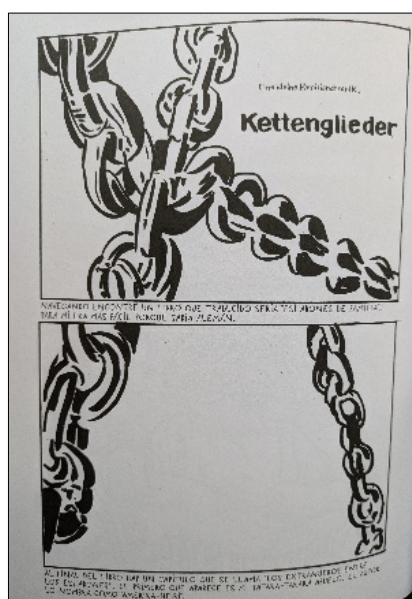


Imagen 14 – Cadena (2017)

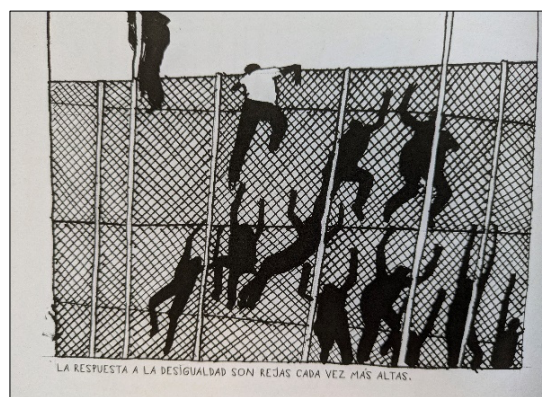


Imagen 15 – Valla (2017)

Al final de la novela, esa cadena tiene unos últimos eslabones muy vitales por engarzar. En el encuentro con una prima lejana de Berna hay reconocimiento y afecto: ambas comparten el amor por el

arte, las montañas, las mujeres. Estas últimas palabras del cómic quedan en contraste con un nuevo plano general de la estación de Berna, igual de desoladora que las anteriores, en la que vemos dos carteles de proselitismo político de extrema derecha que expresan todo menos el amor y la hermandad. Allí se lee: “*Endlich Sicherheit schaffen*/Por fin hacer algo por la seguridad”, donde el verbo “*schaffen*” rima con “*Schaf*”, oveja, lema seguido por la imagen de una oveja negra a la que se echa fuera del territorio suizo. De alguna forma esta imagen está en absoluta oposición a la metáfora de la cadena, que apunta a lograr la unión y no la separación en esta historia de vencedores y vencidos, violencia y amistad, encuentro y desencuentro, marginación y solidaridad. La cadena, además, une el hoy y el aquí de Nacha como migrante en un lugar ajeno del que tiene que apropiarse con otras situaciones existenciales similares, es decir, une la experiencia propia con la del otro, la memoria personal con la colectiva, en un ejercicio de empatía narrativa.

Conclusiones

Para Iain Chambers “escribir es viajar. Es entrar en un espacio [...] que a veces exhibe las señales de los indicadores genéricos [...], pero caracterizado siempre por el movimiento: la circulación de palabras, la caravana del pensamiento, el flujo del imaginario, el deslizamiento de la metáfora” (1995: 24-25). Se trata de una paradoja que habita también al sujeto migrante, quien, partiendo de lo conocido, intentará extraer de la experiencia de tránsito “un resto, un exceso que conduce a una posibilidad imprevista y desconocida” (1995: 25). Estos remanentes, en la novela gráfica de Vollenweider, son las “notas al pie” analizadas que traducen en imagen la ambigüedad propia del viaje, entendido aquí como experiencia de la migración, pero también como posibilidad narrativa.

Según hemos visto, la inestabilidad de su presente migrante pondrá a Nacha “en estado de memoria” y la llevará a recordar la dictadura, cuyas secuelas todavía afectan a los familiares de los desaparecidos y al cuerpo social de los argentinos en su conjunto. El nomadismo de su mirada le permitirá enlazar ambas experiencias (la migración y la dictadura) como historias de luces y sombras, fracasos y éxitos, olvido y memoria, de dolor por las pérdidas y de alegría por la lucha, contrastes que la paleta en blanco y negro de Vollenweider capta con realismo expresionista.⁸ La fuerza del trazo y la simpleza de las líneas son manifestación de la claridad política de la autora. Aquí no hay grises ni tibiezas posibles. Los tiempos que corren piden una postura ideológica inequívoca. En una Europa que oscila entre la acogida y la exclusión de refugiados, la narradora, migrante privilegiada por etnia, clase y formación, contrasta con la difícil situación de los migrantes ilegales, destacando la importancia de la solidaridad y la acción consciente. Su “conciencia periférica”, decolonial y de género, le permite empatizar con los otros marginados de ayer y hoy. Partiendo entonces del acto de narrarse a sí misma con el relato autobiográfico, construirá su propia identidad en ese mismo acto de narración, buscando denominadores comunes con otras historias de persecución, opresión, exclusión y violencia. Lejos de replegarse en la autorreflexión, propone una apertura en la que el yo situado sale de sus propios límites y se concibe como un sujeto plural, porque se constituye en la “memoria larga”, en la redefinición de los pasados vividos o heredados tanto como de las nuevas experiencias y contextos. Es el cruce de autobiografía y ensayo el lugar en el cual la narradora podrá interrogar su entorno y desarrollar una mirada diferenciada, inclusiva, comprometida y empática.

Por último, la joven desarrolla en su tránsito una mirada descentrada, “compleja y multiestratificada” (Braidotti, 2004: 215) que le permite hacer, mientras atraviesa la metrópoli, otro viaje al pasado, en este caso uno que es aún más lejano y aborda la primera migración, cuando los migrantes

⁸ El uso de la luz y la sombra en este cómic es característica de lo que, en otro contexto, Serrano llama “visual/textual mises en abîme” del género en relación con la historia: “cartoons and comics use visual tropes to pull away the veil and lay bare what resides in the shadows of civilization and history, a country’s unconscious psychological state” (2021: 1-2).

eran los europeos. Aquí se trata de la memoria de otro capítulo violento de la historia argentina, cuando la fundación del Estado Nación se hizo con mano de obra migrante europea pero también con la sangre de los pueblos originarios. La novela gráfica es, en ese sentido, un viaje por el espacio, pero también uno de tipo metafórico, ya que la migración permite un viaje en el tiempo, que lleva al lector desde el presente hacia el pasado, pero no en una búsqueda inconexa, sino una que es absolutamente necesaria para encontrar continuidades y posibles requiebres en el aquí y ahora.

El cómic es un género narrativo que se mueve en los márgenes de la literatura. La desaparición de personas, los pueblos originarios violentados, la crisis migratoria de hoy están a su vez en el margen de la representación. A través del *flashback*, del montaje elíptico de las viñetas, del uso gráfico de distintas figuras del lenguaje, de la mirada como punto de vista, esta novela consigue unir la memoria con el presente, y el presente con la acción futura. Como en el famoso relato de Rodolfo Walsh, también aquí las notas al pie ocupan cada vez más lugar en el relato hasta convertirse en el texto principal. Expresan aquello que no puede ya no verse y pide ser mirado de frente, con compromiso y empatía social, ya sea para “volver”, como en el tango de Alfredo Lepera y Carlos Gardel que escucha la protagonista en su viaje, a “una esperanza humilde” que es, por último, “toda la fortuna del corazón”.

Bibliografía

- BRAIDOTTI, Rosi (2004), “Las figuraciones del nomadismo”, en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gabriela Ventureira (trad.). Barcelona, Gedisa, pp. 201-226.
- CARUTH, Cathy (1995), “Introduction”, en Caruth, Cathy (ed.), *Trauma, Explorations in Memory*. Baltimore, Johns Hopkins U.P., pp. 3-12.
- CHAMBERS, Iain (1995), *Migración, cultura, identidad*. Martha Eguía (trad.), Buenos Aires, Amorrortu.
- DAVIES, Dominic; RIFKIND, Candida (eds.) (2020), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*. Cham, Palgrave Macmillan.
- GASCA, Luis; GUBERN, Román (1991), *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Román (1974), *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat.
- KAURANEN, Ralf; LÖYTTY, Olli; NIKKILÄ, Aura; VUORINNE, Anna (2023), *Comics and Migration. Representation and Other Practices*. New York, Routledge.
- LORINQUER-HERVÉ, Marie (2022), “Memorias históricas. El relato de sí extrabiográfico en *Notas al pie* y en *Llamarada*”, en *K@iros*, n.º 6, pp. 2-19. DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/kairos.721>.
- PEETERS, Benoît (2003), *Lire la bande dessinée*. Paris, Flammarion.
- REATI, Feranando (2009), “El Ford Falcon: un ícono del terror en el imaginario argentino de la posdictadura”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 43, n.º 2, pp. 385-407.
- RICOEUR, Paul (1980), “Erzählte Zeit”, en Köveker, Dietmar; Niederberger, Andreas (eds.), *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*. Andreas Niederberger (trad.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 157-180.
- RICOEUR, Paul (2008), *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira (trad.). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018), *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta Limón.

- SABAN, Karen (2017), “Histori(et)ar la memoria: sobre Historietas x la identidad, un proyecto de Abuelas de Plaza de Mayo”, en Blejmar, Jordana; Mandolessi, Silvana y Pérez, María Eva (comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 221-252.
- SERRANO, Nhora Lucía (2021), “Introduction: In the Shadow of Liberty: Immigration and Graphic Spaces”, en Serrano, Nhora Lucía (ed.), *Immigration and Comics: Graphic Space of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. New York, Routledge, pp. 1-22.
- SHKLOVSKI, Viktor (1978), “El arte como artificio”, en Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 55-70.
- VOLLENWEIDER, Nacha (2017), *Notas al pie*. Buenos Aires, Maten al mensajero.